



LA COLOMBIA

SUMARIO

ARQUITECTURA 304

EDITORIAL

3

LA COLMENA

Los riesgos de la libertad	Miguel Ángel Baldellou	8
¡Resistid malditos!	Alberto Campo Baeza	10
Madrid. Ciudadanos y arquitectos	José Manuel Sanz y Sanz	16
Dibujo de arquitectura y "cuadro-dibujo de arquitectura"	Helena Iglesias	20

PROYECTOS

Arquitectura madrileña protagonizada, principalmente, por los titulados de los últimos veinte años	26
---	----

DESPLEGABLE

Madrid premiado. Premios COAM y Premios del Ayuntamiento de Madrid.

CRÓNICA URBANA

París	Mónica Pidgeon	91
--------------	----------------	----

ALEJANDRO DE LA SOTA (1913-1996)

Tríptico en su recuerdo	Miguel Ángel Baldellou	100
--------------------------------	------------------------	-----

EXPOSICIONES

102

ENTREVISTA

Miguel Fisac	José María Fernández y Fernández-Isla	104
---------------------	---------------------------------------	-----

LA MIRADA DEL OTRO

Eduardo Mendicuttí 109

MEMORIA DE AUSENTES

110

LIBROS

111

CALENDARIO

118

NOTICIAS

119

INGLÉS

120

Arktec

28020 Madrid, P.º Pío del Real Puente, 1. Tel. 91 556 1832 Fax (91) 556 57 66
08010 Barcelona, C.ª Gaudí, 7. Tel. 93 21 256 21 Fax (93) 256 28 62

igma iniciático de los jóvenes más ardidas que expusieron en la Galería de la Real Academia de Bellas Artes, el "momento clave en que sintetizarse un camino autónomo del racionalismo español". Acierta, pues, al decir que los arquitectos del exilio, otro de su especial interés, para estar en su evaluación global, que no por lo menos que suscribir: "La experiencia del exilio y su arquitectura reveló qué punto la apropiación del racionalismo fue superficial. Tan sólo en circunstancias propicias, el racionalismo fue una moda que recorrió imparable por los pleros de dibujo y la extraordinaria capacidad para la adaptación adquirida del eclecticismo, hicieron posible, y fue, la aventura racionalista". El pie para pasar a la segunda parte del volumen no podía darse mejor.

La Arquitectura española desde la guerra civil hasta nuestros días es tratada por Antón Capitel en tres periodos cronológicos: el historicismo (1939-49), la modernidad peninsular (1949-70) y la crisis del pensamiento moderno (1971-92). Una articulación clara, una especie de crescendo partiendo de un dúo madrileño entre Moya y Luis Gutiérrez Soto, alcanzan a configurarse en un coro numeroso y resonante por todo el territorio nacional; una búsqueda de la asignatura pendiente de la modernidad, que, al menos, hacia 1970, al final del régimen franquista, se desborda en un eclecticismo que define el conjunto de la arquitectura española de los setenta y ochenta, que tiene lugar la "legitimación de la diversidad en el entendimiento de la disciplina". Un pluralismo, cuya comunidad, siguiendo precedentes como los de Jenks, opta Capitel por mostrar la síntesis de un gráfico explicativo que ubica tendencias y arquitecturas neomodernas o vanguardistas, o innovadores de la tradición moderna, que cierra el círculo.

La arquitectura española más cuajada ha caminado en la vanguardia entre estas dos últimas décadas, como continúa haciendo más intensamente todavía, ofreciendo con ello una de las contribuciones más importantes a la transformación internacional del pensamiento y ejercicio de la disciplina". Es una consideración tan optimista del papel de la arquitectura española que hace que el Capitel se fundamente en el papel extraordinario que el racionalismo ecléctico opera como instrumento proyectivo, como método y lenguaje, en el momento de transición gracias a la calidad extraordinaria, y supervivencia, de los maestros de la transición moderna: Cochet, Sota, Oiza o Sostres, protagonistas de una "continuidad purista" que se consolida como interpretación canónica de esta fase de nuestra historia contemporánea. Una transición, no obstante, complicada y difícil, dado que con-

forme sus aportaciones encarnaban más entre los arquitectos, más se alejaba la arquitectura moderna conquistada de la consideración oficial del tardofranquismo, pasando a ser "un producto residual, su aventura tuvo una significación social y de influencia en la realidad prácticamente inexistente".

La narración de este tiempo reciente está bien estructurada, pues más allá de cualquier discusión menor que pudiera hacerse sobre la elongación de los tiempos, la menos atención a los acontecimientos, como el Grupo R, la escasa contextualización internacional, o el reparto de protagonistas, voluntariamente en pirámide inversa, en pléyade final, aunque sea con énfasis en los que el autor manifiesta sutilmente sus preferencias, la lectura resulta apasionante en el enfoque crítico planteado por Capitel desde hace años y ahora definitivamente madurado. ¿Podrán los lectores no arquitectos aceptar el protagonismo que a estos se les da? Las tendencias y sus protagonistas constituyen un discurso interior, que solo en algunos pasajes se transfiere una impostación temática diferente, como es, en las últimas décadas, acerca de las intervenciones en los edificios y lugares históricos, faceta que Capitel conoce como pocos y hacia la que, por cierto, no otorga un buen augurio presente al entender que la "rehabilitación y la restauración han perdido importancia tanto en su intensidad y cantidad como en la forma de acercamiento a la historia en que fueron convenientemente entendidos".

Una impresión que se percibe como extensiva al conjunto de la situación general de la arquitectura española, para la que pareciera que, con unos años de antelación, el ciclo del siglo XX estuviese definitivamente agotado.

Por consiguiente, el lector de Arquitectura española del siglo XX, de Miguel Ángel Bandellou y Antón Capitel, tiene ante sí una obra intensa y sugerente, cuajada de aportaciones e informaciones valiosas, útil tanto para el lector medio como para el especialista, que encontrará múltiples sugerencias, expresadas o silentes. Es, en definitiva, un eslabón sólido e importante en el desarrollo de la historiografía de la arquitectura contemporánea en España.

Como en su día hicieron Mireia Freixa para el modernismo o Pérez Rojas para el Decó, ahora con mayor envergadura, tras el libro de Bandellou y Capitel, nada fundamental queda ya oculto para evaluar la magnitud del desarrollo de la arquitectura moderna en el territorio español. Ahora cabrá avanzar el debate interpretativo y, en mi opinión, formular otros enfoques de la compleja vicisitud global de la teoría y la práctica arquitectónica y urbana del siglo XX español. ■

Víctor Pérez Escolano

"DESCRIPCIÓN DEL EDIFICIO DEL R. L. MUSEO, POR SU AUTOR D. JUAN DE VILLANUEVA"

Pedro Moleón

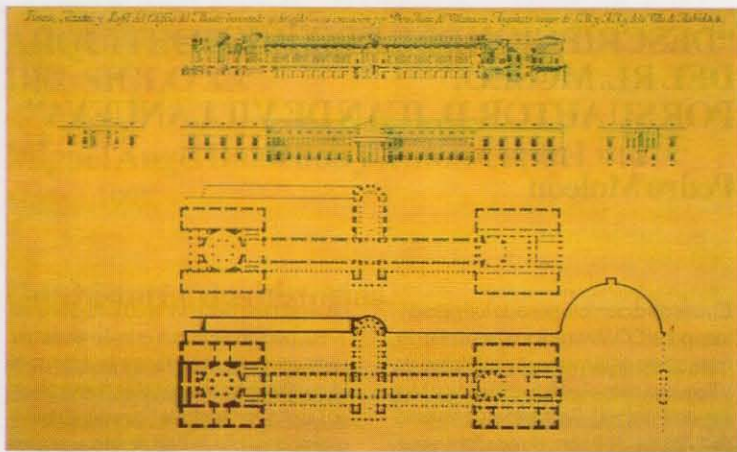
El mes de diciembre pasado fue presentada por el COAM la edición facsimilar del manuscrito de la memoria descriptiva de Villanueva para el edificio que es hoy Museo del Prado (1). Fechado el 21 de junio de 1796, a los 56 años de edad del arquitecto, el documento no está firmado, pero el título inicial lo identifica como el autor de un texto que está materialmente escrito con la letra, tan característica, de don Antonio de Zuazo y Echevarría, amanuense y secretario de Villanueva, que trabajó para él durante veintiseis años desde 1785. Antes de morir en agosto de 1811, Villanueva le designó como uno de sus dos testamentarios (2).

Aunque desde el principio coincidimos en que la arquitectura debe presentarse y explicarse por sí misma y en que, concretando un poco más, el edificio del Museo cumple ese requisito con una persuasiva elocuencia, es muy importante que hoy podamos tener acceso a las palabras con que Villanueva lo describe ya que en tal descripción no sólo hace una exposición verbal de lo que la propia obra muestra, "relacionando en ella la forma, extension y partes de que se componía con respecto al destino", sino que también menciona -y esto ya no es tan usual en el género literario-artístico ante el que estamos- el contenido intencional del pensamiento que condujo su mano hasta conseguir crear la obra que está para siempre unida a su nombre. Tenemos acceso también, por tanto, en esta descripción del Museo a lo intrínseco de su arquitectura, a las causas latentes que Villanueva presenta, "dando una razón de los motivos que me condujeron", para que los inteligentes, antes de afirmar o negar su valor, apliquen la epojé propia de los filósofos de la Nueva Academia y se acerquen a su obra sin prejuicios.

El texto comienza con un preámbulo introductorio que comprende los dos primeros párrafos. Tras ellos el arquitecto narra la curiosa circunstancia del encargo: estando prevista la construcción junto al Jardín Botánico de un Laboratorio Químico y Escuela de Botánica, el conde de Floridablanca, el ministro al que Villanueva declara "que debo llamar mi Mecenas", pretendió una operación más ambiciosa, la creación de una completa Academia de Ciencias, y requirió del arquitecto madrileño -ya acreditado por sus respuestas a las consultas que años antes le había hecho sobre los edificios del Botánico don Bernardo de Iriarte, oficial mayor

de la primera Secretaría de Estado hasta 1780, personaje al que el texto alude- su juicio sobre el Laboratorio a la vista "de la Idea y Proyecto que se había demostrado en Diseño" -proyecto de Francisco Sabatini que podríamos fechar desde ahora en 1784-. La opinión de Villanueva resultó tan contraria que Floridablanca "persuadido de mis razones, apartando a un lado dho. Proyecto me conjuro con una R. l. orden en que se decía, que no pareciendome buena la Idea demostrada, pasase a formar nuevo Proyecto para el total cumplimiento de los fines y objetos propuestos."

El encargo tiene asignado el mismo sitio, ya adquirido, del proyecto reprobado, un paralelogramo del que Villanueva da sus límites y pretende darsus cotas -aunque las medidas y los datos numéricos concretos faltan, en general, en todo el manuscrito, que deja el espacio libre suficiente para incluirlos más tarde-. El arquitecto comenta también ahora la ausencia de límites presupuestarios y su consiguiente plena libertad para crear, su afán de originalidad, su voluntad de singularizarse en la que sabía que era, como dice al principio del texto, "la única obra de alguna consecuencia, que la suerte y el acaso puso bajo mi dirección", y en la que quiso hacer patente todo el bagaje de sus conocimientos, tomando, para "la forma general de la plantación y alzados del edificio y la particular de sus partes, un partido nada común, ni parecido a los edificios que existen en nuestro suelo". Menciona después Villanueva los dos únicos proyectos que presentó a Floridablanca, "quien eligiendo el más moderado lo presentó a la vista del inmortal Carlos 3º, dignándose éste concederle su aprobación". Confirma su texto la simultaneidad de los dos proyectos no construidos para el Museo que ya eran conocidos, el que conserva en cuatro planos la Academia de San Fernando -dotado de pórticos cubiertos para el paseo público (3)- y el que -sin planos conocidos- reproduce la gran maqueta de madera que se conserva en el propio Museo. A este modelo se refiere Villanueva como el elegido por su mecenazgo y aprobado por Carlos III, propuesta que se verá modificada durante su ejecución material hasta llegar a lo que sería la formulación del tercer y definitivo proyecto, "habiendo ya moderado en mucho la mayor parte de su disposición, tomando nueva forma en lo general, no sé si más sencilla y acomodada, pero sí menos costosa". A este proyecto final es al que corresponde



la lámina que se conserva en el Museo del Prado con el título "Plantas, Alzados, y Perfil del edificio del Museo, inventado y dirigido en su ejecución por Don Juan de Villanueva, Arquitecto Mayor de S.M. y A.A. y de la Villa de Madrid. & .&" (4), plano que ilustra en todos sus detalles esta Descripción, a la que debería acompañar como demostración dibujada de lo que en ella queda dicho verbalmente.

Villanueva va a hacer explícito enseñado, en el octavo párrafo del manuscrito, cuál es el concepto fundamental del que nace su obra, "la principal idea que dio motivo a el edificio", en la parte quizá más reveladora y trascendente del texto: Considerando que formar un gabinete de Historia Natural resultaba un propósito propio de la ambición de un particular, pero que una nación gloriosa merecía un museo, encontró en las condiciones del terreno que se le ofrecía la proporción y la forma requeridas para su verificación:

"...me figuré que el Edificio debería ser una desahogada y prolongada Galería, a la cual con propiedad podrá adjudicarse el título de Museo de todos los productos naturales. (...) Del crecido desnivel que reinaba en toda su prolongada línea me propuse sacar partido para proporcionar la principal entrada de la Galería por el ascenso al Monasterio de Sn. Gerónimo; en la texta y lado corto del norte del edificio, dejando y destinando la del otro al medio día para entrada a las escuelas de Botánica y Química, (...) y considerando poder proporcionar en el Plano bajo y primer cuerpo del edificio anchurosas salas para las Aulas de enseñanza pública y sala de conferencias, dispuse colocar en el centro de la mayor línea de fachada de poniente, la más decorosa entrada del Edificio. Sobre este principio ó Idea general, pasé a la particular disposición de sus partes, ..."

No era fácil decir tantas cosas en tan pocas palabras. Primero, museo y galería forman una unidad, se identifican-ideal y estructuralmente- en una correspondencia tipológica biunívoca. Segundo: la topografía del lugar adquiere una gran trascendencia en el esquema de funcionamiento interno del edificio al permitir que existan entradas diferentes en diferentes orientacio-

nes y niveles de acceso, según se altera o se mantiene la cota del terreno. Tercero: el edificio queda concebido como dos estratos autónomos -Museo y Escuela de Botánica y Química-, con sus entradas respectivas situadas en los testeros perpendiculares al Prado y en dos niveles distintos de orientaciones opuestas -norte y sur-, con sus respectivos programas de salas desarrollándose en profundidad, paralelamente al Paseo. Cuarto: la frontalidad hacia el Prado de esa dilatada fachada lateral de dos plantas bajas quedaría garantizada por el engarce central del Salón de Juntas, ortogonal al eje mayor de los recorridos, que se presenta con un efecto dominante sobre la composición general (5).

Tras esta declaración de intenciones se inicia ahora propiamente la descripción de los detalles del proyecto, que en 1796 estaba en proceso de ejecución desde hacía más de diez años, comenzando por el jardín de flores previsto delante de la fachada del Paseo del Prado, para el que Villanueva proyectó un "cerramiento de rejas" con un pabellón central de acceso compuesto con cinco intercolumnios y ocho columnas dóricas -cuatro en cada frente-, entre pilastrones para garitas de guardia. Este cuerpo de ingreso nunca construido es pensado a la manera del que sí pudo verse realizado para la entrada norte del Jardín Botánico, aunque el de esta fachada de poniente del Museo sería mayor y más adornado de motivos escultóricos.

Continúa el texto ocupándose de la fachada de poniente, a la que se dedican tres párrafos extensos y prolivos en detalles, por ejemplo cuando se menciona que, en la galería jónica del piso alto, "las columnas tienen a su espalda Pilastras que sirven para la fácil y más decorosa colocación y unión de los cercos de vidrieras y ventanas de los intercolumnios", con una clara distinción entre estructura y cerramiento. Se describe después el interior del salón de conferencias, en correspondencia directa con el pórtico dórico central. Al gran salón basilical se le asigna en esta descripción de 1796 un orden dórico. Este detalle es singular porque contradice la interpretación que hasta ahora se había hecho de lo que debía de haber sido esa sala absidial,

de la que Villanueva sólo pudo construir los muros exteriores hasta el nivel de la segunda imposta, sin cerrar de bóveda ni cubrir. La maqueta de madera del Museo tiene en la sala unas columnas de una abstracta, pero inequívoca geometría de identidad corintia. La sección longitudinal de la lámina del Museo -inacabada, como esta Descripción, y que no representa la sección transversal por el Salón de Juntas- deja entrever por el arco de entrada a la sala unas columnas acanaladas que sólo tendrían correspondencia en el Museo con las corintias construidas en el nivel alto del frente sur. Finalmente, en el Museo existen trece basas corintias que sólo podían estar destinadas a las columnas de esa sala, para la que eran obligadas doce de planta cuadrada (ocho de esas basas fueron utilizadas por Pedro Muguruza para las columnas jónicas pareadas del centro interior de la gran galería) y seis de planta de sector circular truncado. Conjeturando una hipótesis que explique el posterior cambio de decisión de Villanueva, un cambio que retomara finalmente la idea inicial de una basilica corintia, es importante recordar ahora que en 1796 todavía no hacía dos años que el arquitecto había concluido la sala corintia del Oratorio del Caballero de Gracia en Madrid y que ya debía de saber que su proyecto para un gran templo basilical de orden dórico, fechado en marzo y mayo de 1794, no iba a ser construido. Quizá Villanueva en aquel año de 1796 prefería ensayar ese gran templo dórico fallido en el Museo, dando por satisfecha su ambición de un templo corintio con el Oratorio, y, quizá más tarde, razones del más puro decoro vitruviano le llevarían a recuperar la delicadeza del corintio -como en el Observatorio Astronómico- para su gran templo a las ciencias de la Naturaleza dentro de la casa de las musas.

El texto de Villanueva prosigue con las descripciones de la fachada sur y las salas de la Escuela de Botánica y Química y de la fachada norte y la galería-museo, explicando el destino y la forma de los correspondientes espacios a los que ambos la-

dos cortos del paralelogramo general dan acceso por sus respectivas puertas. El último párrafo de las veintidós páginas que componen la Descripción está dedicado a mencionar brevemente la existencia de áticos y la variedad de formas de las cubiertas.

El documento acaba con un curioso "He dicho" propio del discurso oral, del final de una conferencia más que del final de un escrito. No conocemos las circunstancias que hicieron a Villanueva redactar en 1796 su Descripción del edificio del RI. Museo. Mencionar en ella al conde de Floridablanca como un desgraciado ministro y como su mecenas, tras la caída en desgracia del primer secretario de Estado de Carlos IV en febrero de 1792, no dejaba de tener un cierto riesgo profesional y político. Presentar públicamente su obra, ya iniciada y con un lento ritmo de ejecución, durante el primer ministerio de Godoy tampoco tiene un claro sentido. Sea cual fuere en su día la razón que llevó a Villanueva a redactar esta memoria descriptiva y el plano de proyecto del Museo, no debió de confirmarse la ocasión para presentarlos y ambos documentos quedaron inacabados en sus detalles.

La Descripción, que aporta una luz tan importante sobre el motivo, la intención y la finalidad de Villanueva al crear su edificio de mayor consecuencia, nos plantea también nuevas incógnitas, que será necesario intentar resolver cuidadosamente (6). Con ella nos reafirmamos en la idea de que el Museo del Prado es una de las obras máximas del siglo de las Luces en España y fuera de España, incluso aunque su arquitecto no pudiera llevarla a la perfección de la obra acabada. A pesar de las mutilaciones, reformas y ampliaciones que ha sufrido el Museo desde 1808 hasta hoy mismo, la concepción original de Villanueva todavía domina su estado actual y es abstraible de la continua intervención a la que se ha visto sometido, que en ningún caso ha superado su arquitectura original, aunque haya reproducido y rentabilizado su forma. ■

N O T A S

(1) La edición facsimilar del manuscrito, donado para el Fondo Antiguo de la Biblioteca del COAM por el arquitecto Ramón Andradá González-Parrado, fue presentada, el jueves 21 de diciembre de 1995, en el Salón de Actos de la Fundación Cultural COAM, por Alberto Humánez como presidente del Área de Cultura de la Fundación, por el donante y por mí mismo.

(2) Tras el fallecimiento de Villanueva, el 21 de agosto de 1814, don Antonio de Zuazo fue nombrado por Fernando VII primer escribiente del entonces arquitecto mayor de Palacio, don Isidro González Velázquez, siendo el segundo escribiente Manuel de Beascoechea -que también lo había sido de Villanueva-, destino que sirvió Zuazo hasta su fallecimiento el 16 de abril de 1820 (AGP. Exp. personal Cº. 11177).

(3) ASF. Planos. A-24-27. Proyecto no construido de Villanueva para el Gabinete de Historia Natural y Academia de Ciencias, fechado y firmado por el arquitecto el 30 de mayo de 1785. Presenta evidentes variaciones con respecto al elegido para su ejecución, aunque las decisiones fundamentales son comunes a ambos: la posición retrasada del edificio

respecto al paseo del Prado, el modelado de los niveles terreno, con el muro de contención y la rampa que conduce a la fachada norte, el triple acceso al edificio por tres fachadas en tres orientaciones diferentes y el esquema en T de la planta, con el Salón de Juntas central perpendicular al Paseo del Prado.

(4) Museo del Prado. La lámina contiene, de arriba a abajo: Perfil longitudinal. Fachadas norte, fachada oeste-hacia el Paseo del Prado-y fachada sur, hacia el Jardín Botánico. Planta con acceso desde la subida a san Gerónimo. Planta con acceso desde el Paseo del Prado. Sobre éste y el plano al que se refiere la nota anterior véase Pedro Moleón Gavilanes: La arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso del proyecto. Madrid, COAM, 1988, pp. 226-235.

(5) Cfr. Pedro Moleón Gavilanes: Op.cit., pp. 239, 245 y 330. (6) Sobre la biografía constructiva del edificio de Villanueva desde su origen hasta ahora, véase Pedro Moleón Gavilanes: Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia en los archivos de Madrid. Madrid, Museo del Prado, 1996 (en prensa).